



O Momento da Expressão

The Moment of Expression

André Dias de Andrade

Professor Dr. em Filosofia e Comunicação.
Pós-Doutorando pela Universidade de São Paulo e Université Paris 1 -
panthéon Sorbonne / Pesquisador FAPESP.

RESUMO

O artigo discute a relação entre fenomenologia e literatura em Merleau-Ponty, destacando a importância da linguagem como uma modalidade de compreensão da relação entre subjetividade e mundo. Merleau-Ponty propõe uma abordagem fenomenológica da linguagem, enfatizando seu poder expressivo, que vai além da mera re-presentação, e, sobretudo, com a literatura, pode levar à uma experiência única e reveladora, onde leitor e obra se influenciam mutuamente. A interação entre sujeito e objeto na leitura revela uma reciprocidade de sentido que será, em seguida, explicada pela concepção sistemática e expressiva, estrutural e fenomenológica, de linguagem aí em operação.

PALAVRAS-CHAVE

Merleau-Ponty; fenomenologia da linguagem; literatura; arte; expressão.

ABSTRACT

The article discusses the relationship between phenomenology and literature in Merleau-Ponty, highlighting the importance of language as a mode of understanding the relationship between subjectivity and the world. Merleau-Ponty proposes a phenomenological approach to language, emphasizing its expressive power, which goes beyond mere representation, and, especially with literature, can lead to a unique and revealing experience where the reader and the book influence each other. The interaction between subject and object in reading reveals a reciprocity of meaning that will then be explained by the systematic and expressive, structural and phenomenological conception of language at work there.



KEYWORDS

Merleau-Ponty; phenomenology of language; literature; art; expression.



I

Embora a obra de Merleau-Ponty seja conhecida pela ênfase endereçada à relação entre a consciência e o corpo, pela via do fenômeno da percepção, não é possível fazer economia de todos os escritos em que o filósofo aborda lateralmente ou mesmo de modo exclusivo a questão da linguagem. O manuscrito de *A prosa do mundo* é exemplar desta preocupação, assim como os cursos que ministra sobre o tema no mesmo período (*Recherches sur l'usage littéraire de la langue*, em 1953, e *Le problème de la parole*, 1953-1954), só para citar alguns. Ali vemos se desenhar uma teoria fenomenológica da linguagem que a considera *em ato* ou *em operação*, vale dizer, no momento em que ela se põe a significar algo, seja na escrita, na fala, na leitura ou no diálogo. Como veremos, tal abordagem da linguagem a partir do momento de sua *expressão* constitui, na verdade, uma teoria do sentido em geral. Assim, a linguagem, juntamente com a percepção, é uma das modalidades pela qual compreendemos a relação originária entre a subjetividade e o mundo.

Esta via, contudo, possui um trunfo: quando deixamos de concebê-la como um sistema de signos inteiramente destinado à representar aquilo que as coisas dizem por si mesmas – como língua adâmica⁷⁸ – ou como um sistema que se constrói de modo puramente convencional – cujo modelo acabado é o algoritmo⁷⁹ –, para adentrar em sua potência expressiva e, através dela, seu *uso literário*, então a linguagem mostra sua capacidade para não apenas relacionar sujeito e mundo,

⁷⁸ Esta “Que seja mítico ou inteligível, existe um

lugar onde tudo o que é ou que será, prepara-se ao mesmo tempo para ser dito. [...] Trata-se apenas de encontrar essa frase já feito nos limbos da linguagem, de captar as palavras surdas que o ser murmura” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 11).

⁷⁹ Ele fixa um certo número de relações transparentes; institui, para representá-las, símbolos que por si mesmos nada dizem, que jamais dirão mais do que aquilo que se convencionou que digam” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 9).



mas também para conciliar o particular e o universal. Além disso, será possível compreender a criação linguística como um modo próprio de *ser*.

Ainda que precisemos já ter “aprendido” a linguagem para, então, compreender o que ela “quer dizer”, ela ainda guarda um poder de nos arrastar para um lugar novo, insólito e desconhecido, que ultrapassa a medida do conjunto de significantes em nós. Tal poder só se efetiva quando ela é vivida *em ato*, como *fala (parole)* em lugar de analisada, pois é aí que experimentamos algo novo do mundo. Se, por um lado, “eu só compreendo o que me é dito porque já sei o sentido das palavras que me dirigem” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 14), por outro, a experiência da linguagem é algo *sui generis*, e as pessoas “adoram loucamente conversar com o grande escritor, elas o visitam como quem vai ver a estátua de São Pedro, creem então resolutamente nas virtudes secretas da comunicação” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 13-14). Assim, a aptidão linguística é muito diferente da experiência efetiva que temos da linguagem, sendo que esta parece ser a de um verdadeiro *encontro*. A literatura serve para Merleau-Ponty como um avatar de tal encontro, pois nela esta experiência se dá no “momento da expressão”. Começemos por descrevê-lo.

II

Ao se deparar com um romance o leitor começa por identificar o sentido de cada uma das palavras que lê àqueles que possui em sua memória, tal como uma decodificação entre dois sistemas de signos convencionais. A significação aqui se aparenta àquela encontrada pronta em um dicionário; cabe então sintetizar o significante correto à ela. E como, evidentemente, não há romance sem alguém que o leia, a significação é o produto deste encontro em que o leitor anima as garatujas com seus poderes semânticos e sua liberdade interpretativa. Compreender seria, em última instância, reconhecer e se identificar.



Entretanto, basta algum momento de leitura “cativada” para que não apenas as letras desapareçam do papel, e os personagens e temas ganhem vida e apareçam, mas ainda para que aquilo que o leitor presume como um sentimento ou um tipo de comportamento passe a se infletir e receber os caracteres que o próprio romance lhes confere; como se, agora, o próprio leitor necessitasse do livro para pensar e para sentir, e para pensar e sentir aquilo que o livro lhe demanda, como se a obra lesse a si mesma através do leitor, e, nesta feita, permitisse a emergência de uma verdade que é só sua. A esta salutar relação Merleau-Ponty denomina a “dupla do cego e do paralítico” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 17), pela qual o leitor conduz o livro, todavia é este que o direciona para territórios antes desconhecidos e inexploráveis por sua própria conta. Entre eles a relação não é de causa ou de efeito, ou de sujeito e objeto, mas de uma estranha comunhão de sentido que é, ao mesmo tempo, violência, já que esta “máquina infernal” que é o livro – conhecido em seus signos e, ao mesmo tempo, indeterminado em seu sentido – atende ao apelo do falante e responde “fora de qualquer medida” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 18). É apenas em seguida, ao se recordar do “tema” do romance, como um objeto a respeito do qual ele versava, que a disposição dos signos e o modo singular de contar tal história pode parecer arbitrário. Mas esta recordação e esta transposição dizem respeito à linguagem inteira pronta, à linguagem *falada*, como num dicionário, e não à dimensão expressiva da linguagem, à linguagem *falante*.

Merleau-Ponty utiliza como exemplo o romance *A Cartuxa de Parma*, sem citá-lo diretamente, como faremos aqui. Lendo esta obra de Stendhal tenho a impressão de que um de seus personagens é um belo exemplar da patifaria já conhecida por mim – a crueldade, vilania e mesquinharia do fiscal Rassi corresponde bem ao que considero ser uma pessoa má. Existe na corte “um miserável chamado Rassi, espécie de ministro da Justiça” (STENDHAL, 2012, p. 71), que antes era juiz, e “fez sua fortuna se encarniçando contra os infelizes acusados como o cão de caça contra a lebre” (STENDHAL, 2012, p. 133). Não muito longe de nós existem juízes que também infringem a lei para subir na carreira



e angariar posições de poder, argumentando estarem a cumprindo. “Trinta imprudentes se reúnem para ler um número de *Le Constitutionnel*, e Rassi os declara conspiradores e os despacha como prisioneiros para essa famosa cidadela de Parma, terror de toda a Lombardia” (STENDHAL, 2012, p. 71). Mesmo hoje, tais juízes abandonam a toga pelo terno, e a magistratura por um ministério, no ato mesmo em que isso pode alavancar sua carreira, da mesma maneira que traem seus benfeitores quando já não lhe interessam mais. É assim que encontramos este juiz bajulador em diálogo com o príncipe (2012, p. 159):

- Acima de tudo, é preciso segredo! — gritou-lhe o príncipe sem saudá-lo, e o tratando quase como a um caipira, ele, que era tão cortês com todo mundo. — De quando está datada sua sentença?
- De ontem de manhã, Alteza Sereníssima.
- Por quantos juízes está assinada?
- Pelos cinco.
- E a pena?
- Vinte anos de fortaleza, como Vossa Alteza Sereníssima me disse.

Pode-se notar que a torpeza e venalidade da personagem de Stendhal correspondem bem a figuras contemporâneas que se dizem benfeitoras e combatentes da vilania e corrupção que há na sociedade. Lendo seu romance é primeiro pela identificação com elas que eu começo por compreender quem é o Fiscal Rassi. E vale a pena recorrer aqui à sua própria descrição, neste caso:

De qualquer lado que se pudesse apresentar um caso, ele achava facilmente, e em poucos instantes, os meios muito bem fundados no direito para chegar a uma condenação ou a uma absolvição; era, acima de tudo, o rei das sutilezas de um procurador. Nesse homem, que grandes monarquias teriam invejado ao príncipe de Parma, só se conhecia uma paixão: estar em conversações íntimas com grandes personalidades e agradar-lhes com suas palhaçadas. Pouco lhe importava se o homem poderoso ria daquilo que ele dizia ou de sua própria pessoa, ou se fazia brincadeiras revoltantes sobre a sra. Rassi; contanto que o visse rir e que o tratasse com familiaridade, ficava contente. As vezes o príncipe, não sabendo mais como abusar da dignidade desse grande juiz, lhe dava uns pontapés; se os pontapés lhe fizessem mal, ele começava a chorar. Mas nele o instinto da palhaçada era tão forte que o viam todos os dias preferir o salão de um ministro que o ridicularizava a seu próprio salão, onde ele reinava



despoticamente sobre as togas do país. Rassi criara para si, sobretudo, uma situação à parte, no sentido de que era impossível ao nobre mais insolente conseguir humilhá-lo; seu jeito de se vingar das injúrias que sofria durante o dia todo era contá-las ao príncipe, junto a quem adquirira o privilégio de dizer tudo; é verdade que, volta e meia, a resposta era uma bofetada bem aplicada e que lhe doía, mas ele não se ofendia de jeito nenhum. A presença desse grande juiz distraía o príncipe em seus momentos de mau humor, que então se divertia em ultrajá-lo. Vê-se que Rassi era mais ou menos o homem perfeito na corte: sem honra e sem rancor (STENDHAL, 2012, p. 159).

Tal mesquinaria e bajulação de Rassi é primeiramente identificada com as singularidades do repertório de cada um. Mas, quando ele é descrito cuidadosamente por Stendhal e passa a “viver”, no momento da inversão entre autor e leitor que denominamos como sendo o momento da expressão, algo curioso acontece: o personagem Rassi não corresponde mais à ideia que eu fazia das pessoas, como apenas um caso exemplar deste gênero mais ou menos circunscrito da “cretinice” na minha semântica toda pronta, mas é toda pessoa dotada de um certo estilo injusto, mesquinho e dissimulado que passa a ser um exemplar do fiscal Rassi. Stendhal não apenas capta um caractere de espírito, mas certamente contribui para a elucidação deste caractere e, nisso, realiza uma expansão significativa em todos aqueles que o leem. Nas palavras de Merleau-Ponty: “Eu sei, antes de ler Stendhal, o que é um patife e eu posso compreender o que ele quer dizer quando escreve que o fiscal Rossi⁸⁰ é um patife. Mas quando o fiscal Rossi começa a viver, não é mais ele que é um patife, é o patife que é um fiscal Rossi” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 19). Não à toa, Balzac em seu *Étude sur la Chartreuse de Parme*, o descreverá como “um dos personagens mais horripelantemente cômicos ou comicamente horríveis que se possa figurar [...]. Este Rassi se torna algo de terrível, atinge proporções gigantescas permanecendo sempre grotesco” (BALZAC, 1989, p. 44). Se isto é possível pela maestria do escritor, e a tomemos como um fato, é também pela virtude mais própria da linguagem, que é capaz de realizar esta “torsão secreta” entre o signo e seu significado, ou entre o que o leitor

⁸⁰ Esta é a grafia de Merleau-Ponty, curiosamente distinta do romance, e que mantemos nesta tradução do original.



considera como já adquirido (linguagem *falada*) e aquilo que é inédito (linguagem *falante*), quando deixamos de falar a nossa língua para falar a língua de Stendhal e para habitar, mesmo que por um momento, em seu mundo. “Eu entro na moral de Stendhal pelas palavras de todo o mundo do qual ele se serve, mas estas palavras sofreram uma torsão secreta nas suas mãos” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 19), de modo que elas significam algo que não é completamente estranho, já que eu reconheço pelo mínimo de interesse e desprendimento, mas que não é acessível em nenhum lugar além do romance e no modo pelo qual o autor arranjou as palavras. Se eu reconhecia as palavras e as personagens de acordo com meu repertório e preceitos morais, é agora o autor que me designa o que significar e pensar a respeito dos mesmos.

As relações do leitor com o livro parecem esses amores em que primeiro um dos dois dominava, porque tinha mais orgulho ou petulância; mas logo tudo desaba e é o outro, mais taciturno e mais sábio, quem governa. *O momento da expressão* é aquele em que a relação se inverte, em que o livro toma posse do leitor. (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 20)

III

É preciso salientar que, antes de partirmos para uma fenomenologia da linguagem ou analisar com que aparato conceitual é possível abordar tal “experiência da expressão”, nos detemos aqui no nível de uma leitura imediata. É esta leitura que, conforme buscamos trazê-la à baila pela descrição, compõe em seu acontecimento tal relação recíproca entre o livro – ou o autor – e o leitor; e não algum esquema formal de comunicação. De fato, tal formalização seria resultado último do fenômeno comunicativo ou expressivo e, sob pena de pressupor o que quer provar, deve-se seguir a descrição de um outro modo.

Pois se tais modelos são possíveis, pelo menos sem entrar na questão sobre sua veracidade, é porque seria preciso novamente distinguir os dois aspectos pertinentes à linguagem: o da i) linguagem operante, que se revela como *fala*



falante, e o da ii) linguagem constituída, ou denominada *fala falada* (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 22). A reciprocidade de sentido que se constata desde o princípio entre sujeito e objeto no momento da leitura e da comunicação concerne à primeira, porquanto nela a convergência entre a expressão e o expressado, entre os signos e a significação é total.

Se é preciso que o leitor anime o livro a fim de que o momento da expressão possa sobrevir, para que haja de fato algum sentido a ser ali captado, isso não significa ainda que, como o parece querer Sartre, o sujeito da linguagem torne-se o responsável único pela existência da significação. Em *Que é a literatura?* vê-se que não há um *fim* para o livro, este sendo a “liberdade do leitor”, o qual apenas a requisita, como um imperativo, mas que não contribui sobre o sentido que ali está para nascer. A obra “faz confiança” ao leitor a fim de ser completada – ela é “uma tarefa a cumprir” (SARTRE, 1948 p. 54-55) –, para que possa haver uma substância do objeto literário. É assim que o sujeito verte os signos e a prosa em significação, em uma totalidade orgânica de sentido. Se, quando a leitura parece abolir a polarização entre autor e leitor e estabelecer sua reciprocidade, quando ela “pega, como o fogo pega”, isto quer dizer que só há obra pelo leitor? Haveria aí uma dificuldade em compreender como é possível, malgrado a diversidade de sentidos a que a literatura nos poderia abrir, que o leitor realmente se surpreenda; como além do apelo que ela lança à subjetividade do leitor, à sua liberdade (SARTRE, 1948, p. 53), ela poderia lhe abordar de uma maneira efetivamente autônoma e inovadora. Merleau-Ponty afirma que “o livro não me interessaria tanto se ele apenas me falasse do que já sei” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 18). Já Sartre escreve, pelo contrário, que o autor não pode se dirigir a uma passividade do leitor, que não deve procurar “transformá-lo”, se quer abordá-lo com uma obra de arte e não com um panfleto ou manual de instruções, pois o próprio da arte está em seu caráter de *pura representação*, destinada ao “recoo estético” do leitor. As emoções certamente *fazem parte* da experiência da leitura, não há livro sem elas, mas “não há crença, até mesmo aquela que deposito na narrativa, que não seja livremente



consentida” (SARTRE, 1948, p. 56). Assim, se há uma aparência de passividade, mesmo o riso, a lágrima e a resignação, todos se dão livremente. O livro é cômico se *eu* sorrio, tocante pelas *minhas* lágrimas, verdadeiro por esta “paixão” pela qual lhe empresto *minhas* crenças ou delas abro mão. É o leitor quem se sacrifica em prol da linguagem, e quando tratamos de sua relação com o autor esta deveria ser a de um verdadeiro encontro de espíritos ou de liberdades, em prol da transcendência da obra.

Ora, se a verdadeira obra tem o poder de me raptar sem tal concessão, o argumento de Merleau-Ponty a princípio parece ir na contramão de Sartre. Pois a arte ali não é pura representação, destinada à uma liberdade sem limites do leitor. É preciso colocar esta paixão da linguagem em outro lugar ou compreendê-la de outro modo, o que faremos ao analisar melhor seu complexo expressivo. Não se trata de dar tudo ao leitor, mas, por outro lado, também não podemos traçar o caminho inverso de análise, e compreender a obra como determinista, já que ela também não provém de uma liberdade sem limites do autor.

Se a “realeza do leitor” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 20) é sitiada, contra Sartre, em prol de um sentido próprio à obra, a realeza do sujeito-autor também desaparece. Em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* é contra a ideia de subjetividade, do gênio e da autoria absolutos que Merleau-Ponty investe, desta vez em oposição a Malraux, a fim de compreender aquilo que é mais próprio e originário à toda expressão. Malraux tem o mérito de apreender uma característica comum às artes da pintura e da escrita, porquanto ambas se fazem como “expressão criadora” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 59) e, portanto, não apenas “representam” coisas. Ele recusa este preconceito “objetivista” de que haveria significações ou um sentido perene a ser mais ou menos bem captados pelo artista. Mas, por outro lado, o faz em prol de outro prejuízo, atinente à concepção de que a pintura moderna encerra um retorno à interioridade do pintor, a uma subjetividade que emana através das obras. Assim, inaugura-se um reino da pintura, avesso ao



mundo sensível e à natureza, do qual o autor detém o segredo consigo. É como se a percepção do mundo e das coisas, “os dados dos sentidos” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 61), jamais se alterassem, ficando a cargo exclusivo do sujeito-autor a criação, “sem passar pelo domínio anônimo dos *sentidos* ou da Natureza” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 64). Mas, a menos que se tome a obra toda pronta e se compreenda aí a necessidade do autor para que ela esteja consumada, a remissão do sentido à realidade do autor é algo que só se faz de forma exterior – mesmo para o próprio artista, que muitas vezes sequer se reconhece em seus quadros, senão de forma alusiva: “ele não é mais capaz de *ver* seus quadros do que o escritor de ler a si próprio” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 65-66).

Tal pode ser a impressão que se tem do “gênio”, como responsável único pelo sentido da obra, o que também fica claro quando se reproduz em câmera lenta a gravação de Matisse em seu trabalho. Para Merleau-Ponty isto exemplifica bem esta ilusão e “há algo de artificial nesta análise” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 62). Apenas *aparentemente* e *analiticamente* Matisse aparece como o único culpado pela obra, como detentor do sentido e das pinceladas, tal como um deus leibniziano que escolhe dentre todas a melhor possível e única digna de existir. Pois, na verdade, é preciso que a obra ecloda numa relação entre o pintor e o visível que ele expressa, já que em seu trabalho ele “nada sabe da antítese do homem e do mundo, da significação e do absurdo, do estilo e da ‘representação’: ele está bem mais preocupado em exprimir seu comércio com o mundo do que para orgulhar-se de um estilo que nasce como que à sua revelia” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 67).

Logo, esta expressão que descrevemos à propósito da linguagem se inicia mesmo com o mundo percebido. Se a percepção é já uma relação anterior às antíteses ela não pode, ao menos no momento da criação, ser tomada como uma operação subjetiva e exclusiva do artista. Mesmo antes da linguagem “a percepção já estiliza”, afirma Merleau-Ponty, e há uma típica do mundo que toda retomada artística do mundo está fadada a expressar, de modo que tal expressão não pode ser



compreendida de maneira estritamente objetiva ou subjetiva, pois realiza uma inversão entre sujeito e objeto a tal ponto que não se sabe mais se é Matisse que pinta o quadro ou o quadro que requisita de Matisse os gestos apropriados (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 63). Ora, também dirá o autor a respeito do mesmo exemplo em *A Prosa do Mundo*, que “não se passa outra coisa em relação à fala verdadeiramente expressiva”, pois o escritor também não é um demiurgo da criação literária, já que “não escolhe um signo para uma significação já definida, assim como se vai procurar um martelo para pregar um prego ou um alicate para arrancá-lo” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 64). Não à toa, dirá em um curso proferido em 1953-1954, intitulado *Le Problème de la Parole*, que há um “erro à propósito do escritor proveniente do fato de que o abordamos pelos *resultados* de seu trabalho expressivo, do qual imaginamos a base intuitiva mais suntuosa”, enquanto que, de fato, “ele não conhece verdadeiramente estes resultados” (MERLEAU-PONTY, 2020, p. 147).

Há nessa consideração do mundo, tal qual é retomado pelo gesto do pintor e do escritor, o signo de uma passividade que mais uma vez permite compreender como a teoria de Merleau-Ponty faz um contraponto com o subjetivismo de Sartre, para quem mesmo o “formalismo” de Cézanne e o “realismo” de Vermeer consistem em precisamente fazer frente, mediante sua liberdade artística, à natureza. Nesses relatos a natureza aparece como utópica e inatingível, mas para Sartre tal é uma utopia edificante, já que a arte nunca é puro realismo, imitação ou tradução, mesmo em um realista como Vermeer: “com esse realista chegamos, talvez, o mais próximo da criação absoluta, uma vez que é na própria passividade da matéria que encontramos a insondável liberdade do homem” (SARTRE, 1948, p. 63). Em Merleau-Ponty, ao contrário, trata-se de retomar um sentido que ao menos estruturalmente não é distinto daquele do mundo, não apenas na pintura, mas também com a linguagem – certamente algo que necessita passar pelo autor e, por isso, não desmerece sua técnica, sua intenção e sua inventividade, mas que não surge *ex nihilo* dele mesmo.



Voltemos à linguagem com o caso de Stendhal e seu “fiscal Rassi”, que, assim como Matisse, ilumina as relações entre autor e mundo, assim como aquelas entre autor e leitor. Ainda que a relação entre a personagem criada e os caracteres ou tipos seja uma tônica da filosofia quando ela encontra a literatura, não se trata somente disso aqui, pois quando Rassi deixa de exemplificar um tipo e são todas as pessoas que se tornam tipos “Rassi”, ou quando Stendhal deixa de pertencer à língua francesa e é toda a língua que passa a ser uma versão da língua de Stendhal, compreende-se que a literatura não é apenas uma “contribuição” para a visão de mundo, mas é capaz de criar o próprio mundo em seu sentido. Como isso é possível?

IV

Isso é possível em consequência das concepções de linguagem e de signo aí empregadas. A linguagem é pensada como linguagem *indireta* e o sentido como *diacrítico*. Numa carta que Merleau-Ponty escreve a Guérout, em 1951, o autor mostra que no domínio da literatura é “mais fácil mostrar como que a linguagem nunca é a simples vestimenta de um pensamento que possuiria a si mesmo em plena clareza” e, adiante, que “a comunicação na literatura não é o simples apelo do escritor à significações que fariam parte de um *a priori* do espírito humano: antes, ela suscita estas significações nele por um entranhamento ou por uma espécie de ação oblíqua” (MERLEAU-PONTY, 1962, p. 406-7), movimento este que ilustra o mecanismo da linguagem indireta. Uma vez que a linguagem não tem como tarefa representar mais ou menos fidedignamente o mundo (num realismo literário), nem traduzir uma imagem interior do autor (num subjetivismo ou idealismo literário), resta que ela expressa apenas a si própria, pelo modo como arranja seus signos, e dá corpo à significação. Pois a linguagem “direta” é esta que pressupõe um estado de coisas com o qual se relaciona; é a linguagem pensada de acordo com o modelo referencial clássico e de acordo com o ideal de adequação entre as palavras e as coisas. E a linguagem “indireta”, segundo um ensaio que Merleau-



Ponty publica em 1952, é aquela que “diz peremptoriamente quando renuncia a dizer a coisa mesma” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 56), ou seja, quando deixa de expressar um estado de coisas ou uma ideia precedente a ela, com o qual necessita se adequar, e passa a articular um sentido em si mesma. É preciso compreender esta produtividade própria para, em seguida, retornar ao seu aspecto “indireto”.

Tal autonomia flagrante na literatura é compreendida por Merleau-Ponty a partir das leituras e interpretações que faz da filosofia da linguagem e da linguística estrutural. Ela está presente em toda escrita, sobretudo nas grandes obras, mas é uma conquista hermenêutica para a teoria a partir das análises estruturais em linguística e de sua concepção de signo como “diacrítico”, ou seja, como uma entidade global formada de significante (palavra ou imagem acústica) e significado (conceito) e que passa a ter sentido na medida em que se relaciona com os outros signos numa mesma língua (o português, o francês, o inglês, etc.), sem a necessidade de representar algum objeto ou estado de coisas *fora* do sistema de que faz parte. Isso foi denominado por Saussure como princípio de arbitrariedade do signo (SAUSSURE, 1967, p. 99), sendo que o valor diacrítico do signo depende, então, das relações de diferenciação, discriminação, oposição que ele possui com os outros signos no interior do mesmo sistema, de modo que um signo possui sentido tanto por aquilo que expressa quanto por aquilo que *não* expressa, vale dizer, pela diferença com os outros signos. É porque o signo é diacrítico, e se organiza ou compõe consigo mesmo, que ele possui um “interior” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. p. 51) e passa a ter um sentido. Tal concepção estrutural também implica que a linguagem só funciona porque ela carrega *em negativo* a totalidade do sistema e das relações entre signos junto do signo que é *a cada vez pronunciado* ou *compreendido*. Ela diz o mundo ou diz algo do mundo quando compõe certos arranjos diferenciais entre palavras e expressões, e “uma língua é menos uma soma de signos [...] do que um meio metódico de discriminar os signos uns dos outros, e de construir um universo de linguagem, a respeito do qual diremos mais tarde [...] que ele exprime um universo de pensamento” (MERLEAU-PONTY, 1969, p.



45). Um excelente exemplo desta função diferencial da linguagem pode ser encontrado no livro *Saussure: une science de la langue* de Françoise Gadet.

O francês distingue *fleuve* e *rivière* como o rio que deságua no mar e o rio que desagua em outro rio. Ora, no inglês – *river* e *stream* – a diferença está apenas no tamanho. Que as diferentes línguas não façam o mesmo recorte da realidade, ou que se trate de um recorte sobre a realidade que ela mesma não impõe em sua essência, é o que aparece nos exemplos, pois a água que corre não está nem em *fleuve/rivière*, nem em *river/stream*. (GADET, 1987, p. 34).

Aos diversos sujeitos de comunicação ocorre algo análogo ao que acontece *entre* idiomas, como distintos sistemas de diferenciação. Um sujeito falante habitante da língua funciona como um campo diacrítico no qual os signos estão arranjados em certas relações uns com os outros. E é por ser ele mesmo um sistema de diferenciação que ele pode entrar em contato com outros, aprender com eles - se “descentrar”, nas palavras de Merleau-Ponty. Tal descentramento é a experiência da reconfiguração que um campo de significantes e significados arranjado diacriticamente sofre em contato com outro, e dos deslizamentos de sentidos que estes seus elementos podem então sofrer.

Merleau-Ponty já considerava o corpo próprio como um tipo de sistema dotado de unidade própria em suas primeiras obras, o que denominou junto da Psicologia de seu tempo como o *esquema corporal*, ou, numa definição mais ampla, o sistema de transposições e equivalências entre corpo e mundo, ou entre o corpo próprio e os outros corpos (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 271). Aqui, este sistema de equivalências também é pensado como um sistema diacrítico, e o esquema corporal passa mesmo a ser concebido à maneira de um sistema fonemático, onde todos os gestos e qualidades se arranjam diferencialmente. Em 1953 o autor propõe que “é a mesma coisa ter um corpo como capaz de gesticulação expressiva ou de ação e ter um sistema fonemático como capacidade de construir signos” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 204). Assim, a linguagem não apenas compreende



um escopo de estudos certamente importante e próprio, mas mesmo permite rever aquilo que já se pensava acerca da corporeidade em geral⁸¹.

Portanto, percebemos que “muito mais que um meio, a linguagem é algo como um ser” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 54), que atribui sentido às coisas de modo estrutural e sem precisar corresponder ao que seria a sua natureza *em-si*. A linguagem presta contas à si mesma; ela possui uma produtividade própria que implica também a experiência que o sujeito falante ou leitor dela têm, de maneira que ambos apreendem seu sentido no arranjo entre os signos e não num recanto insondável de sua consciência. É porque ela opera como “recorte” que ela, justamente, “funciona” e consegue significar algo sem jamais significar exatamente ou designar o que seria a coisa em-si. Tal é a “paixão da linguagem” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 202), que é obrigada a não dizer tudo se quer dizer algo. Quando Merleau-ponty afirma que “a linguagem nunca diz nada”, mas que, no entanto, ela possui sentido, isto se deve a um funcionamento muito próprio, referente à esta diferenciação interna ou imanente aos signos (como acontece também com os gestos, no nível da percepção). É por isso que “ela inventa uma gama de gestos que apresentam entre eles diferenças suficientemente claras para que a conduta da linguagem, à medida que se repete, se recorta e se confirma, nos forneça de maneira irrecusável a feição e os contornos de um universo de sentido” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 46-47).

Assim, é preciso compreender “que a ideia de uma expressão *completa* é um não-senso, que toda linguagem é indireta ou alusiva ou, se se quiser, silêncio” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 54). Como? Porque liberta da função referencial ela designa algo apenas pela sua composição e pela experiência onde ela se dá. Tal designação nem mesmo merece este nome, no sentido de uma referencialidade, e

⁸¹ Sobre tal relação entre esquema corporal e sistema diacrítico reenvio ao meu trabalho “Por que as coisas não têm de ser as mesmas. Em direção a um perspectivismo fenomenológico” (ANDRADE, 2022) e livro *Nas margens da presença: a questão do Logos em Merleau-Ponty* (ANDRADE, 2024, São Carlos & Rio de Janeiro: EdUFSCar & EDUERJ; no prelo).



é por isso que Merleau-Ponty prefere afirmar que ela *expressa* (indiretamente), mais do que *designa* (diretamente). Nessa função expressiva, mesmo a ausência de signo, na linguagem, contribui para a significação e pode ser pensada lateralmente aos significantes. Isto acontece, por exemplo, no findar de *O vermelho e o negro*, também de Stendhal, quando Julien descobre que é traído pela Madame de Rênal e planeja matá-la, realizando uma viagem que não dura mais que uma página, abrupta, sem respiração, como uma “viagem de sonho”, ou uma “certeza sem pensamentos” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 95), e que destoa das descrições exaustivas que compunham o resto do livro. Ali, as vírgulas e os intervalos entre as palavras contribuem essencialmente para o que elas querem dizer, e mesmo para o que não dizem (“Julien pensava”; “Julien queria”). Seu silêncio é ainda um modo de falar ou expressar no universo criado por Stendhal. Se elas ainda significam o mundo e não estão dele cortadas é porque *o mundo ele mesmo* não possui uma estrutura referencial e se estrutura de modo diacrítico, pela totalidade de suas partes que, a cada vez re-configuradas, permitem compreendê-lo numa infinidade de perspectivas. Essa riqueza e inesgotabilidade do mundo é sem correspondente – a realidade é positivamente indeterminada –, e a linguagem pode toda vez dizer “um” mundo ou dizer “do” mundo algo diferente sem deixar, nunca, de dizer “o” mundo.

V

A literatura aparece como caso limite desse poder da fala porque ela articula um universo onde cada um de seus detalhes funciona conjuntamente, pela relação de diferenciação que estabelecem uns com os outros, e é por isso que Merleau-Ponty considera justo e importante que se pense uma “uma teoria da linguagem literária” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 86) e, mais que isso, do uso literário que se faz da linguagem, na medida em que ela revela um modo de funcionamento próprio a esta que ultrapassa seu sentido “objetivo”. “Por que nos endereçar à literatura para elaborar [uma] teoria da linguagem? Para superar o caso



da linguagem objetiva, i.e., fundada em convenções prévias de signo-significação e [na] possessão destas” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 87). Tal passagem corresponde àquela apontada entre a linguagem direta e sua base indireta, que se expressa em todo lugar, mas, segundo o autor, sobretudo na literatura. Assim, ela revela esta “relação interna dos signos tomados como um conjunto articulado com o significado tomado como campo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 127), que faz com que os signos nada signifiquem isoladamente, mas, em conjunto, possam dar nascimento não apenas àquilo que cada um quer dizer, mas ao universo de sentido do qual fazem parte. Este caráter duplo – expressivo e sistemático – é o fundamental de uma língua, na qual “os elementos são arbitrários um a um, mas não o são enquanto momentos de um falar em vias de diferenciação” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 127). Assim, o significado se acopla ao signo sem a necessidade de uma potência externa à língua, seja de um mundo real ou de um sujeito que lhe constitua o sentido, mas também sem que o conjunto caia no formalismo, visto que, como já notamos, toda esta arquitetônica é, além de sistemática, expressiva, e, por isso, demanda também a experiência dos falantes, bem como no caso da literatura do encontro entre autor e leitor.

A ‘união mística’ está fundada em razão porque nela não se trata de unir conceito e fonema sonoro, mas diferenças de significações e diferenças de signos, e que a fala como sistema em vias de diferenciação pode fornecer o diagrama de sentido em vias de diferenciação (ex. estrutura do verbo e arquitetônica do tempo). (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 127)

O sujeito de fala não é a subjetividade imperatriz da língua, mas também não é efeito desta, e sim a experiência que nela se faz, como um desvio também seu, e que pode variar conjuntamente com os signos, daí ascendendo a novos significados e universos de sentido. Assim, ele habita a língua, como seu corpo habita o mundo sensível, e, com isso, habita um espaço e um tempo que nela se estruturam. Se é correto tratar a perspectiva sensível como fazendo parte do mundo, também não se pode alocar a prosa alhures - e ela é, antes de tudo, prosa *do mundo*.



Assim, na literatura, podemos notar que há um *mundo* ou *universo de Stendhal*, como um sistema de signos que apreendemos na medida em também *somos* sistemas diacríticos. O Eu e o Outro, o autor e o leitor são como “idiomas”, como campos diacríticos que podem entrar em contato e aprender um com o outro, e a grande obra é a instituição de uma nova configuração tão persistente que passa a valer como uma “verdade” em geral. Se “o prosaico se destina a tocar significações já instaladas na cultura com signos convencionais”, por outro lado, “a grande prosa é a arte de captar um sentido que nunca tinha sido até então objetivado e de torná-lo acessível a todos aqueles que falam a mesma língua” (MERLEAU-PONTY, 1962, p. 407).

Se há um universo em Stendhal, do mesmo modo, há um universo em Proust, no qual as emoções e as coisas se exprimem por sua qualidade diferencial e pelas relações que entretêm umas com as outras. Nele, o narrador nos conta sobre seu amor de infância, e que Gilberte *tinha os olhos tão negros que eram azuis*, expressando então uma significação que só pode ser lida a partir da articulação de signos e qualidades em diferenças, intervalos ou desvios.

Subitamente parei, não pude mais me mexer, como ocorre quando uma visão não se dirige apenas ao nosso olhar, mas exige mais, profundas percepções e dispõe inteiramente do nosso coração. Uma garotinha de um louro arruivado, que parecia estar regressando de um passeio, tendo às mãos uma pá de jardinagem, nos encarava, erguendo o rosto todo coberto de manchas cor-de-rosa. Seus olhos negros brilhavam e como eu não sabia, à época, nem aprendi depois, reduzir a seus elementos objetivos uma impressão forte, como não tivesse, feito se diz, suficiente ‘espírito de observação’ para poder isolar a noção da sua cor, durante muito tempo, a cada vez que nela pensava, a lembrança do brilho de seus olhos se apresentava logo a mim como o de um azul vivo, visto que ela era loura; de forma que, talvez se ela não tivesse olhos assim tão negros, o que muito , espantava, da primeira vez que a viam eu não teria ficado, como fiquei, mais especialmente apaixonado, nela, por seus olhos azuis (PROUST, 2010, p. 182-183).

São as puras transições sem termos com que Proust trabalha – entre as cores, mas também entre a vigília e o sono, entre a Combray do passado e do presente, ou mesmo entre o signo acústico da sonata de Vinteuil e o significado emocional encarnado a cada vez nela – que ocuparão uma série de escritos de Merleau-Ponty



subsequentes à *Prosa do mundo*, mas que se nutrem desta concepção fenomenológica e diacrítica da linguagem que nela é já trabalhada. Nestes mesmos anos se perguntará sobre o “Proust filósofo” (MERLEAU-PONTY, 2020, p. 135) que é possível depreender do escritor, mostrando que seu estilo é o de uma reflexão “especial”, não aquela que nos leva às “ideias gerais”, mas de uma “reflexão que entra na coisa”, e que “isto não é uma distração da filosofia: é sua filosofia” (MERLEAU-PONTY, 2020, p. 136-137). Pois bem, isto é possível se algo da linguagem literária também coexiste com a linguagem ordinária, como uma espécie de potência máxima sua, da mesma maneira que quando Merleau-Ponty estuda as patologias relacionadas à fala – como no caso emblemático da afasia -, é a potência mínima da mesma linguagem que ele também ali perscruta. O doente e o escritor não estão aquém ou além da linguagem ordinária, mas servem para Merleau-Ponty como casos emblemáticos para compreender a experiência que temos dela: para realizar uma fenomenologia da fala na verdadeira acepção do termo, pois se tratam de casos variantes de um mesmo invariante existencial, que em vez de uma essência, é esta linguagem que rompe as dicotomias do sujeito e do objeto, que falamos ao mesmo tempo em que somos por ela falados. Portanto, “os poderes da literatura não são de outro tipo que aqueles da fala: desenhar uma relação pré-objetiva a outrem e ao mundo” (MERLEAU-PONTY, 2020, p. 148).

Cabe perguntar se não retornamos, com isso, ao império da subjetividade, uma vez que se o mundo está atrelado também à sua descrição, ele é inseparável de um perspectivismo congênito. Cremos que não, porque embora o mundo seja inseparável de um sujeito, entendido como uma “experiência” a respeito dele, essa experiência é *do* mundo antes que exclusivamente *minha*, e a “minha” experiência é o próprio mundo numa certa configuração. Portanto, a prosa significa o mundo porque ela é, ao mesmo tempo, o mundo em sua potência expressiva. A prosa é *do* mundo no duplo sentido do genitivo, numa relação de designação e de proveniência com relação a ele; e o mundo pode funcionar como linguagem porque ele não possui uma estrutura referencial, e porque a sua realidade envolve sempre a criação.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, André Dias. “Por que as coisas não têm de ser as mesmas? Em direção a um perspectivismo fenomenológico”. In: DE ANDRADE, André Dias; FURLAN, Reinaldo. (Org.). *A fenomenologia entretempos*. 1ed.: Cultura Acadêmica / Pedro e João editores, 2022, v. 1, p. 147-170.

BALZAC, Honoré de. *Étude sur la Chatreuse de Parme de Monsieur Beyle*. Castelnau-le-Pez: Editions Climats, 1989.

GADET, Françoise. *Saussure: une science de la langue*. Paris: PUF, 1987.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *La prose du monde*. Paris: Gallimard, 1969.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “Un inédit de Merleau-Ponty”. In: *Revue de Métaphysique et de Morale*. LXVII, 1962, p. 401-9.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le monde sensible et le monde de l'expression*. Genebra: MetisPresses, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Recherches sur l'Usage Littéraire du Langage. Cours au Collège de France, Notes 1953*. Genebra: MetisPresses, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le problème de la parole. Cours au Collège de France. Notes, 1953-1954*. Genebra: MetisPresses, 2020.

PROUST, M. *No caminho de Swann*. Tradução Mario Quintana. São Paulo: Abril, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de Linguistique Générale*. Paris: Payot, 1967.

STENDHAL, H.-M. Beyle. *O vermelho e o negro*. São Paulo: Abril, 1971.

STENDHAL, H.-M. Beyle. *A cartuxa de Parma*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2012.